

Versión digital en :
<http://www.uam.es/mikel.asensio>

Cuando vida, obra y arquitectura se entrecruzan. Sobre escritores-artistas y las casas museo como reflejo de una personalidad creativa

Jesús Ángel Sánchez-García

Universidad de Santiago de Compostela.

Resumen: En el ámbito de las casas-museo de escritores, la casa en sí misma supera en la mayoría de los casos el rango de mero contenedor para convertirse, como objeto arquitectónico, en una pieza relevante para la planificación del discurso museológico sobre el autor, su obra y su tiempo. Junto a aquellas moradas preexistentes, heredadas o adquiridas por un escritor a lo largo de su vida, se pretende llamar la atención sobre la singularidad de aquellas casas de nueva planta en cuyo diseño y edificación se contó con la participación activa y creativa del propio escritor. Llegando incluso a ejercer como arquitectos, además de decoradores y jardineros, estos escritores implicados en el diseño de sus moradas intentaron no sólo acomodar las casas a sus hábitos vitales sino que conscientemente buscaron convertirlas en auténticos retratos de su personalidad como artistas. Por esta razón en la arquitectura de estas casas se pueden identificar claves y elementos simbólicos de gran interés para la comprensión de la trayectoria personal y literaria de sus poseedores. Desde esta dimensión de la casa como reflejo de un artista o creador se aportará una reflexión sobre las distintas categorías que ofrecen estas casas museo tal como han llegado hasta nosotros, y las posibilidades de su interpretación e integración en un discurso museológico.

Palabras clave: casas museo, escritores, patrimonio, arquitectura, literatura

Abstract: *In the field of the house museums of writers, the house itself becomes in the majority of cases not only a mere recipient but also, as an architectural object, an excellent vehicle in order to plan a museological project concerning on the author and his work and time. Together with those residences which are preexisting, inherited or acquired by the writer during his life, it's worth paying attention to the singularity of those new houses which design and building was made by the*

active, and creative participation of the same writer. Going so far as to work even as architects, decorators or gardeners, these writers involved in the design of their residences tried not only to accommodate the houses to their personal habits but consciously they thought about how to turn them into authentic portraits of their personality as artists. For this reason in the architecture of these houses keys and symbolic elements can be identified, of major interest for the understanding of the personal and literary career of their householders. Taking as base this dimension of the house as a reflection of an artist or creator, we can analyse the different categories that these houses offer, as they have arrived, and the possibilities of its integration as interpretive tools within a museological project.

Key words: house museum, writers, heritage, architecture, literature

Casas museo de escritores. Una propuesta de categorización

Con independencia de la ubicación geográfica –urbana o rural-, y de toda la variedad de tipologías–castillo, palacete, chalet, piso urbano, casa de campo, cabaña-, el punto de partida para esta reflexión sobre las casas museo de escritores se fundamenta en una propuesta alternativa para su categorización. Desarrollando lo apuntado en el sugerente trabajo de G. Poisson (1997: 120-121), se plantea la conveniencia de considerar los modos a través de los cuales ciertas casas llegaron a formar parte de la vida de los autores, es decir, valorar las circunstancias y conexiones biográficas entre los escritores y sus lugares, para entender cómo las casas museo han sido capaces de acoger un valor representativo acerca de su personalidad, producción y contexto, y a partir de ahí los discursos museológicos que puedan ser susceptibles de sostener.

Aunque es cierto que existen casos en los que esa representatividad se incorporó o fabricó con posterioridad a la muerte del escritor –Rousseau en Ermenonville, Keats en Hampstead, Rimbaud en Aden, Proust en Illiers Combray-, se han tomado como hilo conductor aquellas situaciones de vinculación biográfica más fuerte, con moradas que jugaron un decisivo papel en la vida del autor. Así, atendiendo a los momentos en los que lo biográfico, lo literario y lo arquitectónico se entrecruzaron, habría que diferenciar dos categorías de casas. Un primer grupo comprendería aquellas casas de paso, en su mayoría alquiladas, en las que el escritor habitó temporalmente sin llegar a ser su propietario (Poisson, 1997: 84-90) –Voltaire en Launay y abbaye de Senones, Chateaubriand en el château de Mongraham, Victor Hugo en el apartamento de la place des Vosges, Balzac en la rue Raynouard... En

ellas, pese a presentar un innegable poder de evocación, la casa sirvió como mero contenedor o marco para acoger una etapa en la vida y producción del autor, quien como mucho pudo ocuparse de puntuales aspectos de decoración interior y mobiliario, con frecuencia alterados por el paso del tiempo.

Un segundo grupo estaría constituido por aquellas casas propias, ya fueran residencias familiares heredadas, con una impronta biográfica profunda durante los años de infancia y posteriores estancias –Chateaubriand y el château de Combours, George Sand y el château de Nohant, Ernest Renan y la casa bretona de Tréguier, Pérez Galdós y la casa del barrio de Triana en Las Palmas; ya fueran adquiridas en el transcurso de su vida, a considerar por tanto bajo la luz de unas particulares coyunturas y significación en cuanto a su situación social y económica, y en las que esa conexión vital enlaza con la personal visión y aspiraciones de cada autor sobre las condiciones exigibles a un lugar propio para el descanso, la relación social o el trabajo.

Tanto para las casas heredadas como para las adquiridas, sobresalen aquellas moradas en las que el escritor se implicó creativamente en su diseño, construcción, ampliación, reforma o decoración, ejerciendo como lo que Poisson (1997: 73) llamó “écrivains architectes”. En esta reflexión se ha preferido el término de escritores-artistas, en concordancia con Hendrix (2008: 1-11), más adecuado para unas intervenciones que pudieron abarcar desde la arquitectura a la jardinería, sin olvidar que en ciertos casos la compra de una casa ya existente, pero alejada de lo convencional, aportó igualmente una opción creativa y original –Verne con la “maison à la Tour” de Amiens, Yeats con la torre normanda de Thoor Ballylee, Gorki con la modernista mansión Riabushinsky. Este mundo doméstico en el que se desarrollaron episodios vitales y concibieron existencias literarias aporta el interés añadido de haber sido, en sí mismo, otra producción más a relacionar con la creatividad del escritor y su entorno familiar o de amistades, capaz por tanto de albergar y transmitir mensajes sobre su personalidad y obra (Dekiss, 2009).

Esta implicación de algunos escritores en el diseño o construcción de sus moradas debe remontarse a un siglo XVI en el que ciertos humanistas decidieron extender su afición por los emblemas y divisas hasta incluirlos en destacadas zonas de sus moradas –Louis de Ronsard en la fachada de la casa familiar de La Possonnière, Michel de Montaigne en las vigas de su biblioteca del château de Saint-Michel-de-Montaigne. Con el tiempo, ya en el contexto del prerromanticismo, la voluntad de afirmación de los propios gustos estéticos y opciones literarias empujó a algunos excéntricos autores ingleses a personalizar sus moradas, planteadas

anticipadamente como verdaderos museos de sus pasiones (Cohen, 1995) -Horace Walpole en Strawberry Hill (1749-1777) y William Beckford en Fonthill Abbey (1795-1807). La actividad de estos autores como arquitectos, compartida por Voltaire al intervenir en las obras de los châteaux de Cirey y Ferney entre 1734 y 1769 (Menant, 2009), conoció una notable difusión tanto a través de textos biográficos como de guías y descripciones de sus viviendas, lo que ayuda a entender la genealogía de toda la estirpe de escritores-artistas desarrollada durante el siglo XIX, con hitos como Byron en su mansión de Newstead Abbey (1798-1809), Chateaubriand en su casa de campo de la Vallée-aux-Loups (1807-1817), Walter Scott y su castillo de Abbotsford (1816-1823), Lamartine en su château de Saint-Point (1820-1869), Víctor Hugo en la Hauteville House durante su exilio en Guernsey (1856-1870), Alexandre Dumas en su château Monte-Cristo (1847-1851), Émile Zola en su villa de Médan (1878-1886), Emilia Pardo Bazán en sus Torres de Meirás (1893-1910), Henrik Ibsen en su apartamento de Oslo (1895-1906), Edith Wharton en The Mount (1902-1911), D'Annunzio en el Lago di Garda (1921-1952), o Pablo Neruda en Isla Negra (1938-1973).

La casa como reflejo de un creador

Si bien George Poisson afirmaba que las casas de escritores, a diferencia de los talleres de artistas, no mostraban unas características arquitectónicas específicas (Poisson, 1997: 3), esto sólo puede admitirse parcialmente. Es verdad que en esas casas no se detectan singularidades en cuanto a la organización doméstica dominante en cada época, acoplada a los usos familiares y sociales (Eleb, 1989), hasta el punto que ni es distintiva la presencia de un gabinete o despacho de trabajo, unido o no a la biblioteca, como espacio para la intimidad acorde con la evolución de los interiores burgueses desde la época moderna (Rybcynski, 1997: 61-107). Ahora bien, si se considera la gradación espacial y, sobre todo, la ubicación y jerarquía de estos gabinetes, despachos y bibliotecas en su relación con el resto de la casa, nos encontramos, sobre todo cuando el escritor ha intervenido en su diseño, ante una distribución deliberadamente pensada para favorecer el aislamiento, como si se tratara de alejar y resguardar un “refugio” frente a aquellos espacios de mayor bullicio para la vida doméstica. La imagen del nido, o incluso mejor, del molusco que fabrica su concha para defenderse del exterior, aportan en este sentido interesantes metáforas, no exentas de implicaciones literarias (Bachelard, 1965: 131-181). En el plano de la formalización de estos refugios, la inclusión de obras de arte y elementos decorativos de todo tipo, desde los muebles a los bibelots, podría interpretarse como un refuerzo de esa necesidad de aislamiento, envolviendo y protegiendo a su propietario al igual que el revestimiento nacarado de las conchas de los moluscos.

El deseo de retirarse para escribir, instalándose en los pisos superiores de la casa, a menudo en una torre, llegó a acuñarse como tópico gracias a la afortunada metáfora de C. Sainte-Beuve sobre la “*tour d’ivoire*”: en origen poética alusión al confinamiento de Alfred de Vigny en su *château de Le Maine-Giraud* (Sainte-Beuve, 1863: 231). Ahora bien, la reclusión en un espacio elevado, con una privilegiada posición para disfrutar de las vistas, se combinó con la alternativa de aquellos escritores menos exigentes en cuanto a comodidades pero igualmente poseídos por un sueño (Bachelard, 2006: 99-101), que optaron por encerrarse en cabañas, incluso diseñadas por ellos mismos, como solución radical de privación de contacto con cualquier distracción. Identificado en su origen, en el siglo XVIII, con la tipología del ermitage literario y las temáticas pastorales y de retorno a la naturaleza –Rousseau y las cabañas en los parques de La Chevrette y Ermenonville–, con el tiempo dará origen a otro tipo bien definido de refugios artísticos: las cabañas de escritores, poetas, filósofos y compositores, como las que disfrutaron por temporadas Henry David Thoreau, Arthur Conan Doyle, Virginia Woolf, Ludwig Wittgenstein, Edvard Grieg, Gustav Mahler, August Strindberg, George Bernard Shaw, Thomas Edward Lawrence, Knut Hamsun, Martin Heidegger o Dylan Thomas, entre otros (Cabanas, 2011).

Junto a la conquista de un espacio propio para la intimidad, otras características diferenciadoras de una casa de escritor se pueden detectar en ciertos rasgos y detalles decorativos, tanto interiores como exteriores, de nuevo planificados o incorporados por el propietario. En estos casos la morada excede el rango de marco funcional para la vida doméstica, puesto que tanto en su arquitectura como en el abanico de objetos, libros, papeles y mobiliario nos traslada emocionantes informaciones acerca de la personalidad del escritor y su creatividad. Incluso aquello que pudiera parecer más banal, como ciertas colecciones relacionadas con la democratización del lujo en la sociedad burguesa del XIX, del tipo de los *objets d’art*, *souvenirs* y *bibelots* (Saisselin: 1985), han de ser considerados cuidadosamente según este enfoque comunicativo, puesto que cabría la opción de interpretarlos como memorabilia.

Evitando abordar una posible clasificación tipológica, seguramente tan diversa como poco clarificadora, es preciso valorar las motivaciones e intenciones subyacentes. Parece obvio que, como en toda inversión orientada a la ostentación (Veblen, 1966: 75-95), la posesión y exhibición de ciertos bienes, o el dotar a la vivienda de unas singularidades estéticas, sirvió como demostración del éxito económico alcanzado en una etapa de la vida. Estrechamente unido a este mundano motivo, el deseo de notoriedad, el afán por destacar y diferenciarse del resto de la sociedad

(Bourdieu, 1988: 13-15), semejaba imperativo para unos escritores que aspiraban al reconocimiento y a la gloria, y que por tanto en algunas facetas de su personalidad y gustos debían recordar la acreditada tradición de los artistas como seres excepcionales (Wittkower, 1988: 72-99). De este modo es comprensible que tanto los escritores empeñados en añadir a su morada elementos originales y exclusivos, como aquellos que optaron por recluirse en austeras cabañas, compartieran el mismo afán por distanciarse del estilo de viviendas y domesticidad circundantes; alguna de estas actitudes llegan a aflorar en sus escritos, caso del rechazo a las tipologías burguesas de vivienda en los Goncourt y Zola (Sánchez-García, 2010b), o incluso la alternativa a modelos autóctonos, como los pazos gallegos frente a los que alzó su acastillada mansión la Pardo Bazán (Sánchez-García, 2010a).

En tercer lugar, retomando otra sugerencia de G. Poisson (1997: 75) es posible identificar unos llamativos ejercicios de panteonización, en aquellas moradas en las que el autor-propietario buscó rendir homenaje a sus modelos vitales y literarios. La variedad de recursos desplegados para esta actitud guarda relación con la intención de hacer pervivir la memoria de aquellos modelos y, a la vez, vincular al escritor con toda una línea sucesoria de ilustres y consagrados predecesores. De ahí que estos homenajes pudieran materializarse mediante la inclusión de retratos y nombres de otros autores en las piedras de la morada –Dumas en su *château Monte-Cristo*, Pardo Bazán en el balcón de las Torres de Meirás; o bien por la evocación más íntima en elementos decorativos interiores, entre los que sobresale el uso de la chimenea de un salón principal, de nuevo avalado por una tradición que se podría remontar a Ronsard en *La Possonnière* –Lamartine en la chimenea de su dormitorio en *Saint-Point*, pintada por su esposa Mary-Ann Birch con retratos de poetas encabezados por Shakespeare, Homero y Dante, y seguidos por Ariosto, Safo, Racine, Petrarca, Colonna y Corneille; o Víctor Hugo, quien en 1827 había visitado el *château de Lamartine*, y que también usó la chimenea del salón de Tapices de la *Hauteville House* para grabar los nombres de Job, Isaías, Homero, Esquilo, Dante, Shakespeare, Molière, Moisés, Sócrates, Colón, Lutero y Washington.

La posibilidad de extender y derivar esos homenajes hacia la autoglorificación era demasiado tentadora como para no caer en ella, convirtiendo así las casas en monumentos a su ego. Aunque la mayoría de escritores evitaron representarse en efigie junto a sus modelos -salvo Dumas, con su rostro esculpido sobre la entrada de su *château Monte-Cristo*, y Hugo, con su retrato y el de Adèle en sendos medallones de bronce a la entrada de la *Hauteville House*-, lo cierto es que abundan las alusiones explícitas por medio de las citas a sus obras. Estas citas

podían resolverse bautizando la casa o alguna parte, casi siempre una torre, con el título de alguna publicación de éxito –Dumas, Zola, Pérez Galdós, Pardo Bazán; o bien haciendo figurar los propios títulos en lugares bien a la vista, con lo que la obra literaria se presentaba como material constructivo y soporte de la morada y su propietario -Víctor Hugo con Notre Dame de Paris en el vestíbulo de su Hauteville House, Dumas con los títulos de sus obras sobre las fachadas del château d’If en su posesión de Monte-Cristo, o la Pardo Pazán con sus novelas Insolación, Bucólica y San Francisco de Asís inscritas en los capiteles de la ventana inferior de su Torre de la Quimera. Otras alusiones juegan con elementos simbólicos, por lo general nada crípticos, como la gran H formada por placas de cerámica en la chimenea del comedor de Hugo en la Hauteville House, o las iniciales “E” y “Z” de Zola entrelazadas en el pavimento de mosaico de su sala de billar en Médan. Lemas y divisas personales fueron otro recurso habitual para personalizar la vivienda o incorporar guiños a su producción, como Pérez Galdós con los lemas “Plus ultra” y “Ars, Natura, Veritas” en los azulejos exteriores de su chalet San Quintín de Santander, o Pardo Bazán con la divisa “De Bello Luce” que preside su balcón de Meirás. Por último, la posibilidad de enlazar las citas autorreferenciadoras con la memoria familiar se hizo patente en la frecuente inclusión de armerías y escudos de los antepasados, en una estrategia de reivindicación de la sangre heredada casi obligada para los autores de origen noble.

Todas las motivaciones descritas han sido sintetizadas por Hendrix (2008: 1-2) como estrategias relativas a la expresión y al recuerdo. Sin embargo, es posible añadir otro nivel de interpretación que se inserta en la misma médula creativa de estos escritores-artistas. Quizás uno de los accesos a este nivel resida en la especial sensibilidad mostrada hacia la fragilidad de sus pertenencias y legado, lo que explicaría tantos esfuerzos volcados en trabajos de arquitectura y decoración destinados a permanecer en “sus lugares”. La implicación en el diseño y plantación de jardines, que también produjo toda una categoría de escritores-jardineros – Edmond de Rostand, Vita Sackville-West, Frances H. Burnett o Elizabeth von Arnim-, aporta otro apoyo para esta hipótesis, al servir los árboles no sólo como memoria de la mano que los había plantado, sino como prolongación vital de su yo. En general todas estas tentativas podrían interpretarse como respuestas al impulso de analizar la propia identidad y los engranajes de su creatividad, en una exploración o introspección de la intimidad desde luego no exenta de narcisismo, y que en su manifestación externa aparece llamativamente cosida a los pliegues de los diferentes ropajes artísticos empleados como ayuda.

Y de la introspección de nuevo hacia la expresión, puesto que ciertos autores se afanaron por lograr que sus moradas ofrecieran un auténtico retrato de su

personalidad (Mi casa, 1999: 7). Un cuadro a su imagen y semejanza, sobrepasando aquella dimensión como mero marco vital, en el sentido que apreció Emilia Pardo Bazán tras visitar en el verano de 1894 las moradas de Menéndez Pelayo y Galdós en Santander: “Las viviendas siempre retratan la fisonomía de sus dueños” (Sánchez-García, 2010b). Desde luego es innegable la connotación parlante con que fueron concebidas y modeladas estas moradas, proyectando sueños e intimidades hacia los futuros visitantes. Más aún, asumiendo y reconociendo ese carácter “autobiográfico” (Hendrix, 2008: 4), la mayoría de estos escritores se sintieron orgullosos de estas otras creaciones, como se puede rastrear en sus escritos al reivindicar y pregonar sus peculiaridades.

Sin embargo, la variedad de recursos orquestados por los escritores, y sobre todo la distancia entre sus ideales y las vías para expresarlos, aconsejan hablar con más propiedad de la casa como un reflejo o un eco de la personalidad artística del propietario. Se hace necesaria esta matización sobre el grado de iconicidad entre morada y autor puesto que nos encontramos ante demostraciones de una creatividad que remite a la vida del espíritu y a unos sueños de reconocimiento que surgen de la intimidad, pero al plasmarse en una obra tan diferente de la literaria se impregnan de ambigüedades, distorsiones y adherencias que los alejan de la relación más puramente especular, en el fondo una reformulación de aquella vieja idea helenística enunciada por Filón, y más tarde por Ficino, sobre la posibilidad de conocer a un artista a través de sus obras (Wittkower, 1988: 263). En este sentido la comparación apuntada líneas atrás con el molusco que fabrica su concha protectora puede retomarse para argumentar que no es necesario que la morada sea una réplica o retrato exacto del poseedor para que pueda existir una relación expresiva o de concordancia entre ambos.

Objetos y discurso. Pautas de interpretación para casas hechas de sueños

Es evidente que uno de los mayores retos en una casa museo de escritor reside en afrontar la pérdida de objetos y elementos originales, o incluso las transformaciones de las viviendas en su arquitectura. Frente a los escasísimos ejemplos de museos conservados como “cápsula del tiempo”, se impone la tarea de recrear ambientes y establecer un discurso que supere los fragmentos y huecos de una memoria perdida. Aunque es imposible recuperar aquellas vivencias y sentimientos acaecidos entre las paredes de una habitación, la arqueología de los recuerdos pretendida por Virginia Woolf (1939: 77-78), sí es posible acudir a los elementos dispuestos por los propios escritores y usarlos como amplificadores de memoria. Junto a la verificación de cuestiones puntuales de la producción literaria, reservadas para los lectores-especialistas, y al interés por los aspectos

de domesticidad, más atractivos para el resto del público, la interpretación de los aportes de personalización dispuestos por un autor debe ser enmarcada en las aludidas estrategias de introspección, expresión y recuerdo, junto con los medios alternativos a la literatura de que se valieron. Volver a hacer hablar todo aquello que fue receptor del interés o el cariño de su poseedor implica una experiencia con objetos testimoniales válida, por su intensidad de significados, para compensar otras lagunas. De ahí la oportunidad de incidir en propuestas como trabajar sobre la biografía de los objetos expuestos (Alberti, 2005), o bien integrar la experiencia activa del visitante al interrogar tanto a las piezas como a la arquitectura misma de la casa museo (Pearce, 1992: 23-24).

En el fondo, es preciso ir más allá de un enfoque semiótico, reflexionando sobre el modo de comunicar las intenciones proyectadas desde unos objetos discursivos que, al extenderse a la arquitectura, remiten al planteamiento de una casa museo hecha de ideas y sueños. Dos obras literarias publicadas antes de terminar el siglo XIX podrían ser muy pertinentes para orientar estas narrativas: *La maison d'un artiste* (1881), escrito de Edmond de Goncourt motivado por el deseo de exhibir y acercar al público la memoria de los objetos atesorados durante décadas, entre los cuales transcurría su existencia, y *À Rebours* (1884), obra de J.-K. Huysmans centrada en la obsesiva planificación de los refinamientos estéticos dispuestos para estimular la sensibilidad y suscitar nuevos estados del alma en el solitario retiro del duque Des Esseintes. La casa de un coleccionista, con los objetos cargados de asociaciones y simbolismos, pero entendidos como un fin en sí mismos, para el deleite de su propietario y la exhibición a sus amistades, frente a la casa de un explorador de la propia subjetividad, que usa el lugar y sus contenidos como un instrumento para soñar en soledad. Más allá de sus diferencias, ambas obras permiten orientar un discurso en el que tanto la casa como la vida puedan ser explicadas como obras de arte, de manera que, sin excluir tomar como punto de partida una topología de los recuerdos, basada en objetos e intenciones, una casa museo debe tender a abarcar todo lo que haga referencia a ese mundo de sueños personales. Por último, tampoco conviene olvidar que la propia morada y sus componentes autobiográficos pudieron ramificarse y reproducirse hacia la producción literaria, donde estas casas de escritores siguen viviendo y generando ecos acerca de sus moradores.

Referencias Bibliográficas.

Alberti, S.J.M.M. (2005). Objects and the Museum. *Isis*, Vol. 96, Nº 4 (December, 2005), pp. 559-571.

Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2006). *La Tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cabanas para pensar (2011). Catálogo Exposición Fundación Luis Seoane, A Coruña, abril a julio de 2011. A Coruña: Fundación Luis Seoane.

Bernstein, S. (2008). *Housing Problems. Writing and Architecture in Goethe, Walpole, Freud, and Heidegger*. Stanford: Stanford University Press.

Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Cohen, E.J. (1995). Museums of the Mind: The Gothic and the Art of Memory. *English Literary History*, Vol. 62, No. 4 (Winter, 1995), pp. 883-905.

Collins, George R. (1980). *Fantastic Architecture. Personal and Eccentric Visions*. London: Thames and Hudson.

Dekiss, J.-P. (2009). La maison d'un écrivain, utopie ou enjeu de société. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 109 (4), pp. 783-795.

Eleb, M., Desbarre, A. (1989). *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités. XVIIe et XIXe siècles*. Brussels: Hazan.

Fuss, D. (2004). *The Sense of an Interior: Four Writers and the Rooms that Shaped Them*. New York: Routledge.

Goncourt, E. de. (1881). *La maison d'un artiste*. Paris: G. Charpentier, éd.
Hendrix, H. (Ed.). (2008). *Writers' Houses and the Making of Memory*. New York: Routledge.

Huysmans, J.-K. (1884). *À Rebours*. Paris: G. Charpentier, éd.

Menant, S. (2009). Maisons d'écrivain et histoire littéraire. *Revue d'Histoire Littéraire de France*, 109 (4), pp. 771-781.

Nora, P. (1989). Between Memory and History: les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26 (Spring, 1989), pp. 7-24.

Pearce, S.M. (1992). *Museums, Objects and Collections*. Washington, D.C: Smithsonian Institution Press.

Poisson, G. (1997). *Les maisons d'écrivain*. Paris: Presses Universitaires de France.

Rybczynski, W. (1997). *La casa. Historia de una idea*. Madrid: Nerea.

Sainte-Beuve, C.A. (1863). *Les consolations. Pensées d'Août. Notes et sonnets. Un dernier rêve*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs.

Saisselin, R. (1985). *Bricabracomania: The Bourgeois and the Bibelot*. London: Thames and Hudson.

Sánchez-García, J.A. (2010a). Las Torres de Meirás. Un sueño de piedra para la quimera de Emilia Pardo Bazán. *Goya*, Nº 332, julio-septiembre 2010, pp. 228-245.

Sánchez-García, J.A. (2010b). La casa de un artista. Sueños de reconocimiento y notoriedad en las moradas de escritores: los Goncourt, Zola y Emilia Pardo Bazán. En *Actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010* (en prensa).

Veblen, Th. (1966). *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica.
VV.AA. (1999). *Mi casa, mi paraíso. La construcción del universo doméstico idea*. Barcelona: GG.

Wittkower, R. and M. (1988). *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.

Woolf, V. (1939). A sketch of the past. En *Moments of Being*. New York: Harcourt Brace, p. 74 [ed. española Woolf, V. (2008). *Momentos de vida*. Barcelona: Lumen].